

Joanna PUZYNA-CHOJKA*

Uniwersytet Gdański, Katedra Dramatu, Teatru i Widowisk, Instytut Filologii Polskiej

PERFORMOWANIE PAMIĘCI WE WSPÓŁCZESNYM TEATRZE (NIE TYLKO DOKUMENTALNYM)

Współczesny teatr, który nader często podejmuje wysiłek opowiedzenia o przeszłości, pokazuje ją w nieustannym ruchu. Dzielać powszechną niewiarę w możliwość zdania z niej „obiektywnej” relacji, uruchamia różnorakie strategie narracyjne, które odsłonić mają operacje dokonywane na wyjściowym materiale. Tworząc symulacje historycznych reprezentacji, przetwarza je w taki sposób, aby widoczne było przesunięcie akcentu z samej historii na media historii, czyli wszelkie nośniki pamięci wykorzystywane do cyrkulacji obrazów przeszłości i nadawania im znaczenia: od źródeł historycznych, muzeów, uroczystości rocznicowych aż po fotografię, film, literaturę czy sztukę.¹ W istocie rekonstrukcji podlega zatem nie samo zdarzenie, lecz pamięć o nim.

1.

Pamięć stała się w ostatnich latach tematem i przedmiotem różnorodnych działań artystycznych, nie tylko w teatrze. Szczególnie inspirująca dla artystów jest pamięć wojny, zwłaszcza pamięć Zagłady, która stała się w paradoksalny sposób „niezbywalną częścią polskich konstrukcji tożsamościowych – samorozpoznania i samo-określenia”. Teatr staje się medium, przez które

wydobywamy na powierzchnię życia zbiorowego – „niepójte” przez swoją ekstremalność – doświadczenie, obnażając i kompromitując wszelkie gesty wymazywania, przemilczania, kaleczenia, deformowania i mistyfikowania pamięci.

Sztuka Magdy Fertacz *Puppenhaus. Kura-cja*, napisana na zamówienie TR Warszawa i wystawiona na tej scenie w 2017 roku przez Jędrzeja Piaskowskiego (w ramach projektu *Debiut TR*), jest niezwykle ważnym elementem tego dyskursu. To poczucie wagi i unikalności artystycznego gestu Fertacz i Piaskowskiego bierze się przede wszystkim z faktu, że dotknęli oni obszarów do tej pory w teatrze nie tyle zapomnianych, ile po prostu nieobecnych – przemocy seksualnej w obozach koncentracyjnych, romansów Polek z hitlerowcami czy homoerotycznych relacji mężczyzn postawionych przez historię po dwóch stronach powstańczej barykady. Jest to zatem obszar seksualności napiętnowanej, wyklętej i w konsekwencji wyparte. Ramą narracyjną, ściśle związaną z pytaniem o mechanizmy pamiętania/niepamiętania, stała się historia Marii Malickiej – wybitnej aktorki przedwojennej, napiętnowanej oskarżeniem o kolaborację z Niemcami i skazanej za to na wymazanie z narodowego archiwum (w historii Malickiej odbija się zresztą los innej wielkiej aktorki, Arletty,

właściwie Leonie Bathiat – gwiazdy francuskiego kina i teatru lat trzydziestych i czterdziestych, która za utrzymywanie bliskich relacji z Niemcami podczas wojny trafiła do więzienia). Maria Malicka pojawia się na scenie przy Marszałkowskiej 8 jako duch tego miejsca – wszak to pod tym właśnie adresem od stycznia 1939 roku działał teatr wybudowany specjalnie dla popularnej i kochanej przez publiczność aktorki przez właścicielkę kamienicy. Teraz wraca tu niczym dybuk, nieopłakany i niepamiętany, by w „nawiedzonym domu” urządzić oparty na groteskowym powtórzeniu seans spirytystyczny, którego uczestnikami są wszystkie inne niechciane duchy, skrywane wstydliwie niczym szkielety w szafie.

„Szalenie ważną kwestią jest to, jak pamiętamy i jak pamiętać dobrze i tak, aby nie pamiętać źle/gównowo pamiętać” – poucza w sztuce Malicka, która z woli autorki jest główną przewodniczką po meandrach polskiej (nie)pamięci, wypełnionej fantazmatami i rojeniami. To, że guślarzem tego ciemnego seansu jest właśnie aktorka – niejako skażona kłamstwem, które stanowi fundament gry scenicznej – nie jest oczywiście przypadkiem. W *Puppenhaus* nie ma bowiem mowy o żadnej wiernej „rekonstrukcji”, podszytej utopijnym pragnieniem dotarcia do obiektywnej prawdy o przeszłości. W tworzeniu jakichkolwiek narracji na temat wojny jesteśmy bowiem nieuchronnie skazani na doświadczenie ludzi urodzonych wiele lat później, których wiedza przefiltrowana jest przez świadectwa innych, zmieszane z oficjalnymi przekazami historycznymi. Nasza pamięć jest „pamięcią świadków”, służąc konstrukcji przeszłości zastępczej, podatnej na przekształcenia. Marianne Hirsch, autorka terminu „postpamięć”, upatruje jej specyfikę nie w tym, że związek z przeszłością jest zapośredniczony poprzez cudze wspomnienia, lecz w tym, że składają się na nią efekty pracy wyobraźni i kreacji artystycznej. To dlatego w sztuce Fertacz (a także w spektaklu Piaskowskiego) tak ogromną rolę odgrywają rozmaite artefakty. Już w pierwszej scenie użyte zostały kadry z telewizyjnego spektaklu *Lalka z łóżka nr 21* wg sztuki serbskiego dramaturga Djordje Lebovića, zrealizowanego przez Jana Kulczyńskiego w 1970 roku, z Haliną Mikołajską w roli Wilmy Rainer – kobiety zmuszonej do obozowej prostytucji, szantażo-

wanej po wojnie przez byłego strażnika ujawnieniem tego wstydliwego elementu biografii, który w cudzych oczach czyni ją nazistowską kurwą. Ten spektakl, nigdy nie dopuszczony do emisji – ani w PRL-u, ani później, w czasach pozornej wolności – odsłania opresyjny charakter mechanizmów pamiętania (i zapomnienia) w ich najgroźniejszej, bo zinstytucjonalizowanej formie.

Fertacz uwalnia także pamięć, która została zakłeta w pomniku. W tworzonym przez nią alternatywnym scenariuszu historii ożywiony Mały Powstaniec marzy, by uwolnić się od heroicznej kliszy (z wpisaną weń projekcją śmierci bez zasmakowania życia) i oddać się namiętności w ramionach przystojnego esesmana. „Liebe Macht Frei” – Miłość czyni wolnym. To hasło, stanowiące z pozoru błuźniczą trawestację słynnego napisu znad bramy obozu w Auschwitz, podpowiada pewną formę „terapii”, którą próbował już zaaplikować Polakom Gombrowicz – ucieczki z historii, ku człowiekowi prywatnemu, uwolnionemu od formy. Nie bez znaczenia jest bowiem drugi człon tytułu sztuki Fertacz: kuracja. Przedmiotem owej kuracji – jednostką chorobową zdiagnozowaną przez Fertacz – jest nasze, Polaków, przywiązanie do traum. „Z traumą widz polski identyfikuje się od razu” – mówi w tekście Malicka, która występuje w roli ekspertki od tego, jak idealnie zagrać traumę, opartą na „prawdzie kłamstwa”, pożądanej przez widza samoidentyfikującego się jako Polak i patriota. W ramach swoistej „terapii” Fertacz testuje, czy urojenia pamięci zinstytucjonalizowanej, podporządkowanej zbiorowym snom o niezłomnej polskości, da się zastąpić innymi urojeniami, wyprowadzonymi ze sfery prywatności. Tytułowy „dom lalek” (niem. *Puppenhaus*), w którym pobrzmiewają echa powieści Yahiela De-Nura opisującej obozowe „oddziały rozkoszy”, jest przecież także próbą innego wypowiedzenia wojennej traumy Wilmy Rainer – „najpiękniej i najfikcyjniej”, jak się da. Barak nr 24 pełniący funkcję obozowego burdelu staje się w tej fantazji wielobarwnym polem kwiatowym zapyłanym przez pszczoły (które „pożyczyły” sobie paski z obozowych drelichów), a przychodzący po pyłek miłości klienci zyskują imiona rozmaitych kwiatków. W ten sposób baśniowa narracja pozwala Wilmie oswoić zło, którym została zarazona w obozie, zwracając jej zarazem dziecięcą niewin-

ność i czystość. Czy to nie lepszy sposób na życie z dybukami? Czy istnieją jakieś granice fantazjowania na temat Zagłady?

2.

Puppenhaus. Kuracja Fertacz i Piaskowskiego nie jest teatrem dokumentalnym, choć odwołuje się do rzeczywistych „tekstów życia”. Problem w tym, że dziś trudno stworzyć przekonującą wykładnię tego zjawiska, obejmującą wszystkie jego odmiany, gatunki, języki. Wysiłek wielu badaczy, sceptycznych wobec teatru *non-fiction*, zorientowany jest nie tyle na stworzenie spójnej jego definicji, ile na obnażanie jego paradoksalności przez wykazanie, że jest on w istocie także fikcją; tym groźniejszą, że udaje rzeczywistość, żądając od widza zawierzenia. Zwolennicy tej tezy dysponują argumentami trudnymi do podważenia: wszak wiele scenariuszy teatralnych czy filmowych to rekonstrukcje wydarzeń rzeczywistych; wiele z nich – tak jak omawiany wyżej spektakl *Puppenhaus. Kuracja* – wprowadza na scenę postaci, które wzorowane są na konkretnych osobach. Zasadniczą intencją krytyków teatru *non-fiction* wydaje się wykazanie sprzeczności między jego podstawową konwencją przedstawieniową, ufundowaną na konstruowaniu maksymalnie transparentnego obrazu rzeczywistości, a jego funkcjami perswazyjnymi. Paradoxs ten wyjaskrawia przykład teatru *verbatim*, który rozkwitł na Wyspach Brytyjskich w połowie lat dziewięćdziesiątych, a stamtąd przeniknął także do innych krajów, w tym do Rosji i Polski.

Jeśli zastanawiamy się nad tym, co odróżnia teatr dokumentalny od innych form teatru, głównie od fikcji historycznej, to w pierwszym rzędzie należy zaakcentować to, że jest on stworzony z materiału archiwalnego: wywiadów, stenogramów procesów sądowych, nagrań wideo, dokumentów filmowych, fotografii. Oczywiście oponenci dokumentaryzmu będą powoływać się na dobrze znane wnioski Haydena White’a i Franka Ankersmita, którzy zanalizowali najbardziej typowe, zależne od kontekstu reguły produkcji i perswazyjnego oddziaływania historycznej prawdy, podważając tym samym autentyczność samych dokumentów jako obiektywnych świadectw przeszłości. Pomimo tego sceptycyzmu dążenie do

dotknięcia „prawdy”, które bazuje na wpleceniu dowodów w narracyjną fikcję, pozostaje unikalną cechą teatru dokumentalnego.

Przetwarzając materiały dotyczące zdarzeń z przeszłości i umieszczając je w nowym kontekście, teatr może odsłonić to, co do tej pory było niewidoczne czy nieczytelne. Nałożone nań dramaturgiczne struktury pomagają objaśnić rzeczywistość. Konfrontowanie ze sobą rozmaitych „szczętków archiwum”, przynależnych do porządku realności, ze strukturami wywiedzionymi z porządku fikcji, stało się fundamentem strategii twórczej jednego z najbardziej inspirujących reżyserów nowego teatru dokumentalnego, Hansa-Wenera Kroesingera. W swoich pracach łączy on źródła archiwalne z reprezentacjami medialnymi – dokumenty z tekstami literackimi, przekazy na żywo z nagraniami wideo, statystyki z relacjami naocznych świadków; w taki sposób, żeby wzajemnie się komentowały, uzupełniały, a nawet dekonstruowały. W *Mortal Combat* (2000), spektaklu o wojnie w Kosowie, artysta rozmieścił widzów w trzech pomieszczeniach, w których znajdowały się instalacje z dokumentów i materiałów dowodowych. Pierwsza grupa została poinformowana szczegółowo o zburzeniu chińskiej ambasady w Belgradzie, druga otrzymała rzeczowy opis morderstwa pewnej rodziny albańskiej, trzecia zaś słuchała w całkowitej ciszy wykładu dwóch lekarek o poważnych obrażeniach będących przyczyną śmierci ofiar. Na zakończenie wszystkie trzy grupy, każda wyposażona w odmienne widzenie wojny, zostały zaprowadzone na zainscenizowaną konferencję prasową NATO, by doświadczyć zderzenia swoich stanowisk uzależnionych od ich aktualnej wiedzy na ten temat. W *Darfur – Mission incomplete* (2011) publiczność wędrowała między pomieszczeniem konferencyjnym, w którym dwaj urzędnicy, najpewniej z ONZ, ukazywali międzynarodowe konotacje i przebieg wojny, a salą, w której na ścianie projektowane były zdjęcia z Sudanu, a dwaj zaangażowani członkowie organizacji pozarządowej próbowali wyjaśnić historię jego obywateli, sytuując problemy etniczne na tle gry interesów innych państw. Teksty powtarzały się w obu pomieszczeniach, podobnie jak rysunki dzieci przedstawiające wojnę i przemoc. Działania i rzeczywiste sytuacje zostały zamarkowane za pomocą figur i klocków,

w formie groteskowej gry. W spektaklach Kroesingera na pierwszy plan wysuwają się nie gotowe obrazy, ustalone przekonania czy określone punkty widzenia, lecz „linie argumentacji”. Dlatego jego aktorzy nie wcielają się w role, nie przeżywają duchowych rozterek postaci, lecz pokazują ich działania, korzystając z brechtowskiego efektu obcości. Zastosowane w nich strategie metamedialne prowokują z kolei refleksję nad tym, w jaki sposób opowiada się w nich o czymś, co miało miejsce w przeszłości.

Innym przykładem twórczego wykorzystania mediów w sztuce dokumentalnej są prace szwajcarsko-niemieckiego reżysera Milo Raua, który w swoich spektaklach często odwołuje się do historycznych wydarzeń, jak w *Ostatnich dniach Ceaușescu* (2009) czy *Radiu nienawiści* (2012). W Polsce, podczas Festiwalu Nowych Dramaturgii w Bydgoszczy (2016), mogliśmy oglądać spektakl *Empire*, wyprodukowany w powołanym przez Raua International Institute of Political Murder, jako ostatnią część *Trylogii europejskiej* – rozpoczętej w 2014 roku dyskusji o korzeniach kulturowych, politycznej teraźniejszości i o przyszłości naszego kontynentu; micie i rzeczywistości Europy. Poprzednie części tego cyklu, realizowane z aktorami z różnych krajów (Francji, Belgii, Niemiec, Bośni, Serbii, Rosji), przedstawiały wojny cywilne, ideologiczne konflikty Zachodu (*The Civil Wars*) oraz temat wojny i wysiedleń w byłej Jugosławii, Rosji i Niemczech (*The Dark Ages*).

Empire przybliża biografie ludzi, którzy przybyli do Europy jako uchodźcy, oraz tych, którzy – mimo przynależności do najstarszych kultur – funkcjonują dziś na pogardzanych peryferiach europejskości. Czworo aktorów z Grecji, Rumunii, Syrii i Kurdystanu opowiada o swoim własnym doświadczeniu utraty: ojczyzny, domu, bliskich ludzi. Rodzina Akillasa Karazissisa przybyła do Grecji po Rewolucji Rosyjskiej i wydaleni Greków z Azji Mniejszej po I wojnie światowej, w pewnym sensie w wyniku rozbicia imperium osmańskiego przez europejski imperializm. Białoruscy Żydzi, rodzina Mai Morgenstern, została wydalona i w dużym stopniu wymordowana przez nazistów, znajdując schronienie dla resztki z nich w Rumunii. Obaj syryjscy aktorzy są uchodźcami – Kurd Ramo Ali

po pobycie w więzieniu tortur w Palmyrze został paradoksalnie tymczasowo wyzwolony przez ISIS. A uciekając, po raz kolejny obaj mieli do czynienia z prawdą o europejskim „imperium”: jego wyłączności, kontroli granicznej, systemu azylowego, represyjnej tolerancji, a ostatecznie jego historycznej ślepoty.

Monologi aktorów, prowadzone w prywatnej, domowej przestrzeni, wypełnione osobistymi pamiątkami, są podczas spektaklu nagrywane kamerą umieszczoną na statywie – widzowie mogą dzięki temu oglądać na dużym ekranie, zawieszonym nad przestrzenią sceny, powiększone twarze bohaterów, zdradzające każdy ruch oka czy grymas ust. Zestawienie obrazów replikujących żywe ciało aktora z filmowymi nagraniami wojennych zniszczeń w Syrii czy „maskami pośmiertnymi” ofiar reżimu Baszara al-Assada ściągniętymi z autentycznej strony internetowej może wydawać się na pierwszy rzut wzmocnieniem konwencji dokumentalnej, z jego przezroczystą konwencją przedstawieniową i ideą „totalnej mimetyczności”. „Dramatyczność prezentacji nie rodziła się w relacjach pomiędzy postaciami tego teatru rzeczywistości, a w bezpośrednim odbiorze ich indywidualnych tragedii przez widzów. (...) Nikt nie podważał prawdziwości ich wyznań i doświadczeń, które sprawnie uwodziły i wzruszały publiczność” – pisał Piotr Dobrowolski na portalu *Teatralny.pl*. A jednak ta konwencja nie wydaje się całkiem przezroczysta, i to właśnie za sprawą obecności amatorskiej kamery rejestrującej „źle kadrowane” obrazy.

Pamięć osobista wydarzeń podlega z czasem narratywizacji, zwłaszcza jeśli jest praktykowana, czyli przekazywana innym – tak jak ma to miejsce w teatrze. Niekompletne obrazy i strzępy tekstów muszą zostać uzupełnione i połączone ze sobą. W spektaklu *Empire* podgląd z kamery, emitowany na ekran zawieszony ponad fizycznymi ciałami aktorów, dokumentuje wydarzenie, jakim jest opowiadanie swojej historii. Nie jest jednak instrumentem odsłaniającym „podświadomość” narratorów opowieści, lecz wydobywa na jaw fakt, że mamy do czynienia ze świadomym konstruowaniem przez aktorów narracji o zdarzeniach z przeszłości.

Wydaje się, że można analizować to przedstawienie wręcz jako egzemplifikację syndromu „falszywej pamięci”, opisanego przez Celię Lury w książce *Prosthetic Culture: Photography, Memory and Identity*, w której badaczka analizuje wpływ nowych mediów – jako „protez” ciała – na procesy formowania tożsamości przez jednostkę. Jej zdaniem istnieje ścisły związek między widzeniem (zwłaszcza „widzeniem fotograficznym”) a konstruowaniem własnej tożsamości, która stanowi w istocie pole nieustannych wizualnych negocjacji. Syndrom „falszywej pamięci” byłby szczególnym przypadkiem autonarracji opartej na źródłach wielkiego archiwum medialnego – według Lury pisanie własnej biografii polega bowiem na przepisywaniu dostępnych publicznie przedstawień medialnych. W spektaklu *Empire* ilustruje to scena, w której rumuńska aktorka żydowskiego pochodzenia, mówiąc o kryzysie w swoim małżeństwie i utracie dziecka, schodzi ze sceny, by odegrać gdzieś na jej zapleczu tragedię matki opuszczonej przez dziecko, rejestrowaną także przez kamerę. W tym momencie w jej bólu jako matki odbija się ból Marii, Matki Bożej, którą Maja Morgenstern grała w *Pasji* Mela Gibsona. A także ból Medei, której rolę odegrała wcześniej na scenie.

3.

Interesującym świadectwem fałszowania pamięci czy – jak proponuje Iwona Kurz – „przepisywania pamięci” za pomocą mediów jest opisywany przez nią fenomen Muzeum Powstania Warszawskiego. Kurz zwraca uwagę, że istotną część jego ekspozycji stanowi fragment filmu *Kanał* w reżyserii Andrzeja Wajdy (1957) – pierwszego polskiego filmu o Powstaniu Warszawskim, który stworzył ramy pewnej narracji mitologicznej, wielokrotnie powtarzanej (aktualizowanej) w kolejnych filmach podejmujących ten temat. Paradoksalne jest to, że wykreowany na jego potrzeby sugestywny obraz powstania – widzianego z perspektywy tragicznej, choć koniecznej klęski i tym samym wpisane w ciąg polskich rebelii jako „pamiątek” heroizmu – jest w gruncie rzeczy ahistoryczny, gdyż z oczywistych powodów (ograniczeń narzuconych przez cenzurę) nie opisuje ówczesnej sytuacji politycznej, militarnej czy społecznej Polski. Ufundowanie

na nim koncepcji stałej wystawy świadczy o wysokim stopniu zmediatyzowania naszej wspólnej pamięci. Z drugiej strony istotną rolę odgrywa w niej scenografia operująca wrażeniem realności i podejmująca funkcję rzeczywistych miejsc (w kawiarni można napić się kawy, a w sali kinowej obejrzyć powstańcze kroniki). W tym sensie, wnioskuje badaczka, Muzeum Powstania Warszawskiego zrodzone jest w takim samym stopniu z pamięci (jako *les lieux de mémoire*), co z wyobraźni (jako „muzeum wyobraźni” projektowane przez Andre Malraux). Rodzi to nową możliwość performowania pamięci – sugestię ponownego przeżycia, odtworzenia partytury pewnego doświadczenia, zapisanego zwłaszcza w uprzywilejowanych we współczesnej humanistyce przeciw-historiach (z których kilka także stanowi część głównej ekspozycji). Podobne strategie, oparte na wytwarzaniu wrażenia uczestnictwa odbiorcy, bycia-w-rzeczywistości, Iwona Kurz nazywa właśnie symulowaniem pamięci.

We współczesnym dokumentaryzmie najbardziej obiecująca wydaje się właśnie strategia *re-enactmentu*, czyli rekonstrukcja rozumiana jako rodzaj performatywnego powtórzenia, która stawia pytanie o możliwość objawienia się przeszłości w czasie teraźniejszym, ukazując zarazem uzależnienie naszej pamięci od wszechwładnych obrazów medialnych. Być może w tym performatywnym ukierunkowaniu teatru dokumentalnego, nastawionego na nieustanne negocjowanie kształtu teatralnej rzeczywistości, balansującej na granicy fikcji i realności, tkwi jego największy potencjał.

4.

Spektakl *1946*, zrealizowany przez Remigiusza Brzyka w Teatrze im. Stefana Żeromskiego, mimo wykorzystania obfitej dokumentacji pogromu kieleckiego, w tym wstrząsających zdjęć ciał pomordowanych Żydów autorstwa Julii Pirotte, manifestacyjnie wręcz ucieka od zbudowania spójnej narracji na jego temat, akcentując z premedytacją wariacyjność tworzonego scenariusza zdarzeń. Głównym zadaniem, jakie postawili sobie twórcy, wydaje się bowiem odsłonięcie mechanizmu fałszyfikowania wspólnej pamięci o tym, co wydarzyło się w Kielcach 4 lipca 1946 roku.

W wywiadzie udzielonym Mike'owi Urbanikowi dramaturg Tomasz Śpiewak nie ukrywał swojej inspiracji diagnozami antropolożki kultury, Joanny Tokarskiej-Bakir, które ukierunkowały nie tylko główny przekaz, ale uwidoczniły się także w sposobie konstrukcji tekstu. Autorka *Spolecznego portretu pogromu kieleckiego* wyodrębnia kolejne fazy wymazywania i odzyskiwania zbiorowego wyobrażenia o pogromie, widząc w nich „archipelag swobodnie pływających anachronicznych wysp pamięci, w których mieszają się elementy wyparcia i anamnezy”. Pierwszy okres, który rozpoczął się w 1946 roku, zaraz po lipcowym procesie oprawców, i trwał do lat osiemdziesiątych, wyróżnia „ściśła konfiskata pamięci” – blokada dostępu do źródeł historycznych, sprzyjająca narodzinom scenariuszy spiskowych. Po osłabnięciu komunizmu nastął czas „pamięci zobowiązanej”, obarczonej poczuciem winy, która zrodziła między innymi film Marcela Łozińskiego *Świadkowie* oraz reportaż Jerzego Sławomira Maca *Kto to zrobił?* Po 1989 roku lokalna pamięć o pogromie ulega całkowitemu odblokowaniu, prowokując ogromną liczbę plotek, fałszywych świadectw i jałowych tropów, skrupulatnie sprawdzanych przez prokuratorów, którzy w latach 1994-2004 prowadzili tzw. drugie śledztwo kieleckie, zakończone ostatecznie wyrokiem niepotwierdzającym żadnej z wyjściowych hipotez i uznającym pogrom za splot wielu nieszczęśliwych okoliczności. Nie powstrzymało to nawrotu pamięci spiskowej, „złej”, która faworyzowała subiektywne narracje, podatne na falsyfikacje i sensacyjne konfabulacje. W sposób istotny przyczyniła się do tego publikacja tomu *Wokół pogromu kieleckiego* firmowanego przez Instytut Pamięci Narodowej, z artykułem Krzysztofa Kąkolewskiego, który podtrzymywał hipotezę sowieckiej prowokacji, obaloną przez prowadzone wcześniej śledztwo. Zwiastunem nowego etapu, nazwanego przez Tokarską-Bakir „pamięcią postspiskową”, jest działalność Stowarzyszenia im. Jana Karskiego w Kielcach, którego siedziba znajduje się pod adresem Planty 7/9 – w kamienicy na zawsze związanej z tymi zdarzeniami, „zdybukowanej” przez zamieszkujące ją duchy (nie)umarłych.

W tym punkcie zaczyna się właśnie spektakl Śpiewaka i Brzyka – od wizji lokalnej w kamienicy, wokół której skoncentrowały się tragiczne wydarzenia z 4 lipca 1946 roku. Pierwsza

scena, demonstracyjnie „nieatrakcyjna” teatralnie, nieudramatyzowana, jest powtórzeniem próby inicjującej pracę nad przedstawieniem, na którą realizatorzy zaprosili współpracowników właśnie do „nawiedzonego domu” (przywołanego na kieleckiej scenie przez konstrukcję z metalowych rusztowań, oddającą rozkład pomieszczeń w działającym dziś pod tym adresem Instytucie Kultury Spotkania i Dialogu). Dawid Żłobiński jako Przewodnik oprowadza grupę zwiedzających – aktorów kieleckiego teatru grających samych siebie – po zakamarkach tej przestrzeni, rysując zarazem różnice między jej obecnym zagospodarowaniem a stanem sprzed siedemdziesięciu lat. Informuje o różnych „szczelinach” i „pęknięciach” w istniejących świadectwach, nieznajdujących potwierdzenia w rzeczywistości miejsca. Dowiadujemy się między innymi, że kamienica przy Plantach 7/9 nie miała piwnicy, w której wedle inicjatorów pogromu miał być przetrzymywany ośmioletni Henryk Błaszczuk wraz innymi chrześcijańskimi dziećmi, jakoby przeznaczonymi przez mieszkających tam tymczasowo Żydów na ofiary mordu rytualnego. Już ta pierwsza scena zapowiada, że nie otrzymamy pełnego obrazu tamtych wydarzeń, gdyż będziemy poruszać się raczej po jego obrzeżach, skupiając się na jakimś niepozornym detalu. Cały spektakl jawi się jako mozolne tropienie odprysków przeszłości przez dotykanie „realnego” – wchodzenie w kolejne „wyspy pamięci”, przywoływane przez konkretne miejsca i ludzi.

„Miejsce pamięci”, które w koncepcji Pierre'a Nory służyć ma zakotwiczeniu obrazów z przeszłości, wydaje się tu kluczowym tropem. Jak przekonuje Claude Lanzmann, twórca ważnego filmu *Shoah* (1985), nie ma możliwości zgłębienia problemu Holocaustu bez odwiedzenia miejsca i połączenia wiedzy z doświadczeniem przestrzennym, którego przedłużeniem ma być rodzaj halucynacji – wyobrażenia sobie, „że nic się nie zmieniło”. Nawet jeśli to miejsce zatracza z czasem swoje właściwości, stając się czymś, co Lanzmann nazywa „nie-miejscem pamięci” (*les non-lieux de mémoire*), zachowuje w sobie zdolność do performowania pamięci. Pierwsza część kieleckiego przedstawienia nosi tytuł „Perspektywa powietrza”, w którym porzmiewa echo komentarza Jerzego Grotowskiego do pracy nad *Akropolis* Wyspiańskiego. Powietrze,

choć niewidoczne, zapomniane, z pozoru nieistotne, przechowuje ślad tego, co kiedyś zdarzyło się w tym miejscu.

Jednym z takich realnych miejsc wywołujących kolejne klisze pamięci jest kielecki teatr, wybudowany przez lokalnego filantropa żydowskiego pochodzenia, Ludwika Stumpfa. To tutaj odbył się, opisywany przez Tokarską-Bakir, pierwszy pogrom Żydów w odradzającym się państwie polskim, na fali rozbudzonego euforią wolności nacjonalizmu, dokładnie 11 listopada 1918 roku. Na deskach tego teatru występowała tuż po wojnie aktorka Elżbieta Kowalewska-Czaharska, która w tragicznych okolicznościach 1946 roku postanowiła uciec z synem do Warszawy. Grająca ją inna aktorka kieleckiego teatru, Dagna Dywicka, wypowiada ze sceny tekst odnalezionego w archiwum listu, jaki Kowalewska napisała do Zarządu ZASP-u, relacjonując powody nagłego porzucenia stanowiska pracy. List ten będzie kolejnym dowodem na to, że pogrom nie był „aktem sprawiedliwości” wymierzonej przez kielczan Żydom za nastawianie na życie chrześcijan, lecz skutkiem narastającej fali antysemityzmu, z którego przejawami aktorka spotykała się znacznie wcześniej, od swoich koleżanek z garderoby, a także od widzów. Również Krzysztof Kowalewski, obecny w tym świadectwie jako małaletni syn aktorki, zaistnieje w spektaklu, czytając nagrany w formie audiobooka fragment *Żywotów Świętych Starego i Nowego Zakonu* ks. Piotra Skargi o rzekomym umęczeniu przez Żydów trzyletniego Symona Trydenckiego, którego sfabularyzowana „historia” odbija się w „mieście założycielskim” pogromu kieleckiego (przy okazji odsłaniając o wiele głębsze, religijne korzenie antyżydowskiej psychozy). Wreszcie – kielecki teatr zaistnieje w spektaklu jako miejsce wystawienia w 1996 roku sztuki Andrzeja Lenartowskiego *Spotkamy się w Jerozolimie* w reżyserii Piotra Szczerskiego, która była pierwszym, jeszcze nieśmiałym krokiem w przełamywaniu zapory milczenia wobec wydarzeń z 4 lipca 1946 roku, nakreślając je z perspektywy żydowskich ofiar biernie czekających na nieuchronną kaźń.

Przywołanie wcześniejszego spektaklu o pogromie kieleckim, zrealizowanego na tej samej scenie, wprowadza kolejny temat, związany z tożsamością aktorów, w której odkładają się

kolejne warstwy osobowości granych postaci. Janusz Głogowski, który zagrał w przedstawieniu Szczerskiego milicjanta współwinnego pogromowi, „rekonstruuje” jedną z jego scen, tak jakby opowiadał o „prawdziwym” zdarzeniu. Falsyfikowanie pamięci podkreślone jest także w scenie, w której Henio opowiada matce o swym rzekomym uwięzieniu przez Żydów frazami zaczerpniętymi z *Solaris* Stanisława Lema. W tej płataninie fikcji i rzeczywistości trudno dokopać się do jakiegokolwiek obiektywnej prawdy.

Podsumowanie

Opisywana przeze mnie strategia twórców, polegająca na naświetlaniu przeszłości z wielu perspektyw, z pozycji kogoś, kto żyje „tu i teraz”, owocuje nie tylko skomplikowaną strukturą narracyjną, ale przede wszystkim pokazuje sens tego żmudnego przebijania się przez warstwy zbiorowej i jednostkowej pamięci. Pod koniec spektaklu aktorzy ćwiczą krok *walking dead* – zombie, czyli ani żywych, ani martwych, o których pisze w swoim eseju Tokarska-Bakir (widząc w nich – przez aluzję do tekstu Jeremy’ego Cohena² – figurę „pamięci nieumarłej”, znajdującej się w meta-stazie, skazanej na nieustanne powtarzanie i reaktywowanie, wychodzące naprzeciw fikscjom oficjalnej polityki historycznej). Ta scena w groteskowy sposób pokazuje skutki nieprzepracowania przeszłości, podyktowanego zarówno „niepojętością” zbrodni, jak i jej długotrwałym wypieraniem. Uparto wymazywanie winy wypycha nas w niewolę *undead*, wydając na pastwę przeszłości wypełnionej fantazmatami i rojeniami.

Ironiczną pointą tego wątku jest nie tylko uchwalona nowela do ustawy o Instytucie Pamięci Narodowej, ale i niedawny apel o wznowienie śledztwa w sprawie pogromu kieleckiego, który wpłynął do oddziału w Kielcach. Jego sygnatariusze, wśród których jest między innymi ONR, dopominają się o oczyszczenie „dobrego imienia” kielczan z zarzutu antysemityzmu. To najlepszy dowód na to, że przeszłości nie da się zamknąć w archiwum.

* Joanna Puzyna-Chojka (1969-2018) zmarła w tragicznych okolicznościach w czasie, gdy trwały prace nad tym numerem czasopisma *Sztuka i Dokumentacja*.

Przypisy

- ¹ Zob. Bartosz Korzeniewski, „Medializacja czy mediatyzacja pamięci – nośniki pamięci i ich rola w kształtowaniu przeszłości,” *Kultura Współczesna*, nr 3 (2007). W odróżnieniu od mediatyzacji, medializacja pamięci byłaby zapośredniczaniem obrazów przeszłości przez media masowe w znaczeniu nowoczesnych metod komunikowania (w tym również przez internet).
- ² Krystyna Duniec i Joanna Krakowska, „Nie oplakali ich?” w *Zła pamięć. Przeciw-historia w polskim teatrze i dramacie*, red. Monika Kwaśniewska i Grzegorz Niziołek (Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2012), 21.
- ³ Marianne Hirsch, „Pokolenie postpamięci,” tłum. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera, *Didaskalia*, nr 105 (2011): 28-36. Pełna wersja: Marianne Hirsch, *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory* (Cambridge-London: Harvard University Press, 1997).
- ⁴ Zob. Yehiel Dinur, *Dom lalek*, tłum. Andrzej Horodeński (Warszawa: Wydawnictwo Orbita, 1992).
- ⁵ Zob. Thomas Irmer, „Search for New Realities: Documentary Theatre in Germany,” *TDR- The Drama Review*, nr 3 (50) (2006): 16–28.
- ⁶ Piotr Dobrowolski, „Kryzys. Przyszłość Europy,” *Teatralny.pl*, 14.10.2016, dostępny 10.05.2018, <http://teatralny.pl/recenzje/kryzys-przyszlosc-europy,1709.html>.
- ⁷ Celia Lury, „Syndrom fałszywej pamięci. Wspomnij mnie,” tłum. Iwona Kurz, *Kultura Współczesna*, nr 3 (53) (2007): 24-38.
- ⁸ Iwona Kurz, „Przepisywania pamięci: przypadek Muzeum Powstania Warszawskiego,” *Kultura Współczesna*, nr 3 (53) (2007): 150-162.
- ⁹ Zob. Pierre Nora, „Między pamięcią a historią: les lieux de memoire,” tłum. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera, *Didaskalia*, nr 105 (2011): 20-27.
- ¹⁰ André Malraux, „Muzeum wyobraźni,” w *Muzeum sztuki. Antologia*, red. Maria Popczyk (Kraków: Wydawnictwo: Universitas, 2005).
- ¹¹ Zob. Iga Gańczarczyk, „Od rekonstrukcji do mistyfikacji i z powrotem,” *Didaskalia*, nr 109/110 (2012): 41-51.
- ¹² Tomasz Śpiewak, „Krzysztof Kowalewski i jego matka uciekli przed pogromem. Teraz zagrają w sztuce 1946,” rozm. przepr. Mike Urbaniak, *Gazeta Wyborcza – Wysokie Obcasy*, 9.12.2017, dostępny 10.05.2018, <http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,127763,22755165,krzysztof-kowalewski-i-jego-matka-uciekli-przed-pogromem-teraz.html>.
- ¹³ Joanna Tokarska-Bakir, „Pamięć nieumarła. Czytając Kazimierza Wykę w Polsce roku 2016,” *Teksty Drugie*, nr 6 (2016): 117-119.
- ¹⁴ Jerzy S. Mac, „Kto to zrobił?” *Kontrasty*, nr 11 (1986).
- ¹⁵ Krzysztof Kąkolewski, „Umarły cmentarz. Wstęp do studiów nad wyjaśnieniem przyczyn i przebiegu morderstwa na Żydach w Kielcach dnia 4 lipca 1946 roku,” w *Wokół pogromu kieleckiego*, red. Jan Żaryn i Łukasz Kamiński, t. 1 (Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej, 2006).
- ¹⁶ Claude Lanzmann, „Le lieu et la parole”, w *Au sujet de Shoah: Le film de Claude Lanzmann*, red. Michel Deguy (Paris: Belin, 1990), 294. Cyt. za: Roma Sendyka, „Pryzma – zrozumieć nie-miejsce pamięci (non-lieux de mémoire),” *Teksty Drugie*, nr 1-2 (2013): 323-324.
- ¹⁷ Na trop ten zwróciła uwagę w swojej recenzji Joanna Ostrowska. Zob. Joanna Ostrowska, „Odpuść nam nasze winy,” *Teatralny.pl*, 19.02.2018, dostępny 10.05.2018, <http://teatralny.pl/recenzje/odpusc-nam-nasze-winy,2271.html>.
- ¹⁸ Jeffrey Cohen, „Undead. A Zombi Oriented Ontology,” *Journal of Fantastic in the Arts*, nr 3 (2012): 393-412. Zob. Tokarska-Bakir, „Pamięć nieumarła,” 115.

Bibliografia

- Cohen, Jeffrey. „Undead. A Zombi Oriented Ontology.” *Journal of Fantastic in the Arts*, no. 3 (2012): 393-412.
- Dinur, Yehiel. *Dom lalek*. Tłum. Andrzej Horodeński. Warszawa: Wydawnictwo Orbita, 1992.
- Dobrowolski, Piotr. „Kryzys. Przyszłość Europy.” *Teatralny.pl*, 14.10.2016. Dostępny 10.05.2018. <http://teatralny.pl/recenzje/kryzys-przyszlosc-europy,1709.html>.
- Duniec, Krystyna i Joanna Krakowska. „Nie oplakali ich?” W *Zła pamięć. Przeciwhistoria w polskim teatrze i dramacie*. Red. Monika Kwaśniewska i Grzegorz Niziołek, 21-36. Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2012.
- Gańczarczyk, Iga. „Od rekonstrukcji do mistyfikacji i z powrotem.” *Didaskalia*, nr 109/110 (2012): 41-51.
- Hirsch, Marianne. „Pokolenie postpamięci.” Tłum. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera. *Didaskalia*, nr 105 (2011): 28-36.
- Hirsch, Marianne. *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge-London: Harvard University Press, 1997.
- Irmer, Thomas. „Search for New Realities: Documentary Theatre in Germany.” *The Drama Review*, no. 3 (50) (2006): 16-28.
- Kąkolewski, Krzysztof. „Umarły cmentarz. Wstęp do studiów nad wyjaśnieniem przyczyn i przebiegu morderstwa na Żydach w Kielcach dnia 4 lipca 1946 roku.” W *Wokół pogromu kieleckiego*, t. 1, red. Jan Żaryn i Łukasz Kamiński. Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej, 2006.
- Korzeniewski, Bartosz. „Medializacja czy mediatyzacja pamięci – nośniki pamięci i ich rola w kształtowaniu przeszłości.” *Kultura Współczesna*, nr 3 (2007): 5-23.
- Tomasz Śpiewak. „Krzysztof Kowalewski i jego matka uciekli przed pogromem. Teraz zagrają w sztuce 1946.” Rozm. przepr. Mike Urbaniak. *Gazeta Wyborcza – Wysokie Obcasy*, 9.12.2017. Dostępny 10.05.2018. <http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,127763,22755165,krzysztof-kowalewski-i-jego-matka-uciekli-przed-pogromem-teraz.html>.
- Kurz, Iwona. „Przepisywania pamięci: przypadek Muzeum Powstania Warszawskiego.” *Kultura Współczesna*, nr 3 (53) (2007): 150-162.
- Lanzmann, Claude. „Le lieu et la parole.” W *Au sujet de Shoah: Le film de Claude Lanzmann*, ed. Michel Deguy. Paris: Belin, 1990.
- Lury, Celia. „Syndrom fałszywej pamięci. Wspomnij mnie.” Tłum. Iwona Kurz. *Kultura Współczesna*, nr 3 (53) (2007): 24-38.
- Mac, Jerzy Sławomir. „Kto to zrobił?” *Kontrasty*, nr 11 (1986): 2-8.
- Malraux, André. „Muzeum wyobraźni.” W *Muzeum sztuki. Antologia*, red. Maria Popczyk, 185-210. Kraków: Universitas, 2005.
- Nora, Pierre. „Między pamięcią a historią: les lieux de memoire.” Tłum. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera. *Didaskalia*, nr 105 (2011): 20-27.
- Ostrowska, Joanna. „Odpuść nam nasze winy.” *Teatralny.pl*, 19.02.2018. Dostępny 10.05.2018. <http://teatralny.pl/recenzje/odpusc-nam-nasze-winy,2271.html>.
- Sendyka, Roma. „Pryzma – zrozumieć nie-miejsce pamięci (non-lieux de mémoire).” *Teksty Drugie*, nr 1-2 (2013): 323-324.
- Tokarska-Bakir, Joanna. „Pamięć nieumarła. Czytając Kazimierza Wykę w Polsce roku 2016.” *Teksty Drugie*, nr 6 (2016): 117-119.